

LOBOCZKY JÁNOS

A BEFOGADÓI ÉLMÉNY LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJÁBAN

Lukács György esztétikájában már a fiatalkori Heidelbergi művészetfilozófiától kezdve jól kitapintható a művészetek létszerűségének a vizsgálata. Ebben a korai munkájában sem csupán az esztétikai ítéletekre kérdez rá, hanem erre: "Műalkotások léteznek, hogyan lehetségesek?"¹ Az esztétikum sajátossága bevezetésében pedig így fogalmaz: "... kizárólagosan ismeretelméleti kérdésfeltevéssel egyetlen olyan filozófus sem elégedhet meg, aki az esztétikum lényegét komolyan akarja tisztázni."² Ha ezen kívül figyelembe vesszük A társadalmi lét ontológiájában "elszórt" fontos esztétikai vonatkozású megjegyzéseit, akkor azt állapíthatjuk meg, hogy egyfajta ontológiai művészetelmélet körvonalai bontakoznak ki Lukácsnál.³

E rövid tanulmány keretei nem teszik lehetővé, hogy a lukácsi esztétika ontológiai vonatkozásait részletesebben mutassa be. Éppen ezért választottam ki e szélesebb problémakör egyetlen vetületét, a műalkotások befogadásának kérdését. Ezen belül is a két említett öregkori főmű idevágó gondolatait állítom elemzésem középpontjába.

A befogadói élmény vizsgálata ugyanakkor megkívánja annak tisztázását, hogy az objektum-szubjektum-viszony hogyan nyilvánul meg a művészetben. Lukács a társadalmi gyakorlat marxi felfogásához kapcsolódóan az objektumot általában véve sem pusztán "adottnak" tekinti, hanem nagyrészt a szubjektum által létrehozottnak. Így tehát csak ismeretelméletileg van értelme az objektum és a szubjektum éles szétválasztásának. A művészetnek az az ontológiai sajátossága, amelyet Lukács az Esztétikában frappánsan úgy fogalmaz meg, hogy nincs objektum szubjektum nélkül, magából a munkafolyamatból származik. Az ismeretelméletben a tárgyak objektív létezése független a tudattól, viszont a művészetben az alkotásoknak nincs igazi létezésük a befogadó szubjektum nélkül. A soha meg nem szólaltatott zene-mű partitúrája csak holt papírdarab marad.

A munkából következik, hogy az ember "leválik" a környezetéről, objektum és szubjektum így szembekerül egymással. Ez közvetlenül a valóság visszatükröződésében nyilvánul meg, amelyben a képmás mintegy "önálló valóságként" jelenik meg. Maga Lukács használja itt az idézőjelet, mondván "új tárgyiassági forma keletkezik, de nem valóság".⁴ Ehhez még azt is hozzáteszi, hogy ontológiailag a társadalmi lét két különféle mozzanattá válik szét. Ebből azután világosan következik a tudatalakzatoknak, így a művészetnek is a létszerű működése. Nem véletlenül idézi Lukács a fiatal Marxot egy helyütt arra vonatkozóan, hogy még az ún. hamis tudat termékei is valóságos hatalmakként "viselkedtek" az adott társadalmi viszonyok között.⁵

Az előbb "új tárgyiassági forma" születéséről volt szó. Ez először is az érték és a természeti tárgy viszonyára hívja fel a figyelmet: "Az értéket bizonyára nem vonhatjuk ki közvetlenül valamely tárgy természetadta tulajdonságaiból. Ez rögtön kitűnik az érték minden magasabbrendű formájából. Egyáltalán nem kell itt olyan »szellemiesített« értékre gondolkunk, mint amilyenek az esztétikai vagy etikai értékek."⁶ Az új forma a "társadalmi tárgyiasság". A művészetre több szempontból jellemző kettős tárgyiasság éppen ebből az összefüggésből magyarázható világosan.

A tárgyiasságnak ez a kettőssége a mű-tárgyra és a művészi szubjektivitásra egyaránt vonatkozik. A műalkotás mint objektiváció egyfelől fizikai értelemben tárgy (különösképpen szembeötlő ez a képzőművészetekben, de például a zeneművek hangjai is fizikai értelemben vett "tárgyaknak" tekinthetők). Ez a sajátossága a fizikai világhoz kapcsolja. Erre épül azután a második szint, az, hogy a mű konkrét magáértvalóságában fizikai létén túl valamilyen többletet hordoz, valamint ábrázol, nem egyszerűen mechanikusan reprodukál.

A mű-tárgynak ez a kettőssége a befogadás oldaláról is felvethető. Az Ontológiában Lukács többször is utal a művészetek biológiai-társadalmi alapjaira. A vizualitás és az auditivitás az ember biológiai létének eszköze, ugyanakkor a festészet és a zene létrejöttének is feltétele. Ez azonban önmagában még nem vezetett volna el a festői látáshoz, zenei halláshoz. A döntő ugrást a társadalmi gyakorlat hozza magával.⁷ Mindez természetesen a művészi alkotófolyamat mechanizmusát is érintő probléma. Nem véletlenül példázza éppen a költészettel Lukács azt, hogy a munka

mennyire modellje minden társadalmi tevékenységnek. Ott ugyanis "minden szó, minden mondat egyszerre tárgyasulás (megformálás) és külsővéválás (a költői személyiség kifejezése)".⁸

Az alkotó szempontjából a következő kettősséget állítja a középpontba Lukács már az Esztétikájában is. A művész is benne él a mindennapok világában, a partikularitásban. Neki is éppúgy a "pusztulás terhe mellett" válasszolnia kell a jelen létkihívásaira. Ráadásul ez a művészet oldaláról sem elhanyagolható: "... a művészetben gyakran döntően nagy szerepet játszottak olyan ösztönzések, amelyek eredetileg a mindennapi élet szükségletei, durván, pusztán életszerűen kifejezett problémái, primitív elemei és tendenciái voltak..."⁹ -- fogalmazza meg majd az Ontológiában Lukács. Mindemellett a művészi alkotásnak éppen az a lényege, hogy a művész "felfüggeszti" átmenetileg partikuláris létét, mindennapi tevékenységformáit, így képessé válik az emberiség fejlődésének magaslatára felemelkedni. Az emberiség nembeli lényegét csak azáltal képes megragadni, hogy nem marad meg a jelen kicsinyes gondjainál. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a művész valamilyen különálló, "transzcendens" közegben mozog. Ha így lenne, képtelenné válna arra, hogy érzékelje a valódi élet kezdetben még csak rejtetten jelentkező fordulatait, a történelem sorskérdéseit. A művészi érzékenységnek a jelzett kettős gyökerét tehát csakis egy dialektikus ellentmondás fejezheti ki reálisan: az alkotó a nembeli lét "magaslatain" éppúgy legyen otthonos, mint a partikuláris létben. Szárnyaló szellem, de hús-vér ember is legyen.

Lukács behatóan foglalkozik azzal, hogy a szubjektum-objektum-viszony kiegyenlítettségének milyen feltételei vannak a művészi alkotásban. A művészi létmód kettősségéről már volt szó. Most arról a problémáról szólnék, amelyet Lukács Goethe nyomán az ember "mag- és héj-léte" elnevezéssel illet. Lényegében arról van szó, hogy az ember személyisége alkalmas-e a világ adekvát visszatükrözésére. Ez persze mind az alkotó, mind a befogadó szempontjából lényeges. Az ember "magvassága" képessé teszi őt a világ defetiszizáló, a partikularitáson túli felmutatására. A "héjlét" ezzel szemben a legkülönbözőbb társadalmi fétisek előtti meghajláshoz vezet. Emellett a szubjektivitás és az objektivitás végleteinek az uralmát is jelenti az utóbbi kifejezés. Ehhez a kategóriapárhoz szorosan kötődik a benső és külső egysége a művészi visszatükrözésben.

A művészi szubjektivitásról annyit, hogy ez "közvetítő" az objektív valóság és a mű között. A befogadó szubjektumhoz viszont már a kész mű mint sajátos objektiváció közvetíti a valóságot.

A benső és a külső egységét egyébként Lukács a tartalom és a forma viszonyán keresztül világítja meg. Azért érdemel külön is figyelmet ez a fejtegetés, mert a művészi "teremtő" folyamat egy lényeges momentumát ragadja meg. Az egyik dolog az, hogy az alkotó számára az anyag, a tartalom mint a megformálási folyamat tárgyai a technikához és formához hasonlóan egybemosódnak. A másik, hogy már az anyag kiválasztásában is jelen van a művészi megformálás bizonyos fajtája. Sőt már maga a valóság bizonyos fokig "elrendezi", megformálja, a hétköznapiakban tipizálja azt a nyersanyagot, amelyből a művész merít: "A költői teljesítmény tehát nem abban áll, hogy valami magában véve formátlant a forma szintjére emeljenek, hanem abban, hogy széttörjék az anyag eleven-közvetlen formáját, és e munka során burkából kibontott magva számára megtalálják a neki specifikusan megfelelő esztétikai formát, e meghatározott tartalomnak egy új felidéző közvetlenség formáját." ¹⁰ A Különösségben pedig Lukács a művészi forma szerepét többek között úgy fogalmazza meg, hogy az "mindenfajta embertől idegen objektivitást emberivé old. Ez a formális értelme annak, hogy a művészet az élet valamennyi fetisizált jelenségformáját megszünteti". ¹¹

A tartalom és forma egységének esztétikai megvalósulása azt is példázza, hogy a művész és a valóság között nem közvetlen a kapcsolat. Ez minden bizonnyal olyan esetekben is igaz, amikor például a lírikus látszatra "közvetlenül" önti versbe érzelmeit. Hogy a "távolságtartás" hiánya az esztétikai megformálás sikerességét veszélyeztetheti, azt Arany megrendítő esete is mutatja. Tudjuk, hogy milyen csapás volt számára szeretett Juliska lányának halála. Egyik rá emlékező verséből csak négy sor született meg, valamint a kétségbeesett feljajdulás: "Nagyon fáj! nem megy!" ¹²

Az előbb említett közvetítettség az alapja a mű befogadói aktusának is. Ennek a bonyolult folyamatnak a legplasztikusabb értelmezését Lukács a zenéről szóló fejezetben adja. A siratóasszonyokat hozza fel példaként, akiknek jajveszékélése az érzelem mimetikus megformálása révén szabadítja fel a gyászoló családtagokban a fájdalom kiélését. A paradoxon az, hogy ez a mimézis szélsőségesebb érzelmi reakciót vált ki a befogadóból, mint

amilyen az élet a maga közvetlenségében: "Az érzések maradéktalan kibontakozása tehát itt sem közvetlenül az életben következik be mint az élet eseményeire való érzelemszerű reagálás, hanem ez a mimetikus ábrázolásra redukálódik, amely -- minden különmemű elemet kizárva -- egyedül és kizárólag erre az érzelmi körre koncentrálni, és így katarzisos érzéseket vált ki azokból, akiket az élet ezeknek az érzéseknek tulajdonképpeni tárgyává tett."¹³

Az Esztétika egy másik helyén pedig azt veti fel Lukács, hogy az ember a művészi ábrázolásban még azt is elfogadhatja, amit az életben elutasít: "Egy világba vezetik be, és hagyják, hogy látszólag szabadon mozogjon itt, noha élményeinek minden léptét a mű egynemű közege kormányozza. Ha az ábrázolt tartalom megfelel a formának, akkor úgy látja, hogy a mű világa öneki magának felel meg, azoknak a követelményeknek, melyeket az ember önkéntelenül és szakadatlanul környezetével szemben támaszt. Ebből fakad az az öröme, hogy egy ilyen világot (még ha tragikus is) a művésszel együtt át tud élni."¹⁴ A befogadó tehát maga is tisztában van a műalkotás "saját világot" teremtésével, ugyanakkor ebbe teljesen bele tud helyezkedni.

A két utóbbi eszmefuttatás már közvetlenül érintkezik a tágabb értelemben vett katarzisz kérdésével. Az itt jelentkező sokszálú összefüggések lényegét frappánsan fogalmazza meg Lukács az Ontológiában: "Ontológiailag ez (a katarzisz) a közvetítő tag a pusztán partikuláris ember és azon ember között, aki arra törekszik, hogy elválaszthatatlanul és egyszerre legyen egyéniség és nembeli lény."¹⁵ Az Esztétika részletes elemzéseiben persze a mű közvetlen hatását és a befogadói élmény "Utánját" nem azonosítja, de az idézett gondolat szövi át mindkettőnek az értelmezését.

Célszerű kiindulni abból, hogy az esztétikai hagyomány egyoldalúságával szemben Lukács a katarzisz fogalmát nem csupán a tragédiák kiváltotta félelem és részvét indulatára alkalmazza. Elsősorban Goethe fejtegetéseire támaszkodva hangsúlyozza, hogy ez a művészetek általános kategóriája az irodalomtól kezdve a képzőművészetekig. Legáltalánosabb értelemben olyan élményt jelent, amely a mindennapok egész emberét a műalkotást befogadó ember egészévé változtatja át. Hogy ez létrejöhessen, fel kell tételezni, hogy a mű hatásával szemben a befogadó nem "lelki tabula rasa". Lukács ezért beszél az esztétikai benyomás Előttjéről: "A befogadó, még a

gyerek is, az életből jön, többé-kevésbé megrakva benyomásokkal, élményekkel, gondolatokkal és tapasztalatokkal, amelyek az idő, a természet, az osztály stb. befolyásolására többé-kevésbé megszilárdultak benne, de persze bizonyos körülmények között az egyéni vagy társadalmi válság átmeneti állapotában is lehetnek."¹⁶ A műalkotásnak tehát mintegy "be kell törnie" az ember lelkivilágába.¹⁷ Ennek az a feltétele, hogy a mű végső soron az életben meglévőt hozzon létre, de ez ahhoz képest nagyobb intenzitást eredményezzen. Így a hétköznapi élethez képest mégiscsak új minőség jön létre. Ez szorosan összefügg azzal, hogy annál sokrétűbb hatást vált ki a befogadóból, minél átfogóbb tartalmakat formál meg. A művésznek ehhez az "élet kritikájának" képességével kell rendelkeznie. Miért nem a "társadalom kritikája" kifejezést használja Lukács? -- kérdezhetnénk. Ezt a művészet és a valóság viszonyának egy mélyértelmű megközelítésével világítja meg. Ugyan az élet konkrét megjelenési formáinak a társadalom adott viszonyaiban van az alapja, de a művészetben közvetlenül minden az "élet formájában" nyilvánul meg. Az "élet kritikája" természetesen az esztétikai tételezés "állásfoglalására" is utal a valóság tényeivel szemben. A művészi hatás az egyébként gondolatilag rendkívül nehezen feltárható társadalmi meghatározottságot az élményekbe "feloldva" közvetíti. Egy barokk székesegyház lenyűgöző pompája a hívekből vagy az egyszerű szemlélőből magától értetődő hatást vált ki, de a refeudalizáció társadalmi meghatározottságát csak többszörös áttételekkel lehet analizálni az említett művészetben. Az "élet kritikája"-mozzanat lukácsi elemzése az ember "magvassága" gondolathoz vezet vissza: "az egyén csak akkor lehet »magvas«, ha szubjektíve igaz kapcsolatokat tart fent a valósággal; ha ezek hazugok, akkor magának az embernek, személyiségének is a héjak pusztá osszegévé kell lealacsonyodnia."¹⁸

A szubjektív mozzanat mellett természetesen a külvilággal kapcsolatos viszony objektív helyessége sem hagyható figyelmen kívül. Az itt felmerülő problémát sajátosan példázza Don Quijote alakja. Az anakronisztikussá vált eszmények következetes, becsületes képvisellete azért kölcsönöz "magvasságot" jellemének, mert az adott viszonyok kritikája objektív igazságot is tartalmaz. Ugyanakkor a valósághoz fűződő viszonyának egyoldalúsága súlyos torzuláshoz vezet. Ez a mag börtönként zárja be főhősünket egy "önmaga által fetisizált világba."¹⁹ Lukács ezzel kapcsolatban

még azt is hangsúlyozza, hogy a műalkotásban az a tendencia teljeseedik ki, amely világszemléletében a benső és a külső dialektikus egységből indul ki.

Térjünk még vissza a katarzis tágkörű értelméhez! Tehát nem egyszerűen a tragédiák kiváltotta részvét vagy félelem, hanem "megrázkódtatások tudatosan előidézett, koncentráció visszatükrözése".²⁰ Ezért érezhetjük az esztétikum lényegéhez tartozónak. Tanulságosnak érzem emellett felidézni Lukácsnak a képzőművészet katartikus hatásáról szóló eszmefuttatását. Azt fejtegeti itt Goethe nyomán, hogy a művészi képmás egy "erkölcsös" megrázkódtatást idéz elő: "A meghatározottságba, amelyet a befogadóból az új, a mindenkori egyedi mű kivált, közvetlenül egy negatív kísérő érzés vegyül; a befogadó sajnálja, sőt valamiképpen szegényli is, hogy a valóságban, a saját életében nem vett észre valamit, ami olyan természetesen kínálkozik az ábrázolásban."²¹ Ez nyilvánvalóan utal a fetisizált világszemléletnek a művészet defetisizáló hatására történő szétrombolására. Hogy ez mennyire kinőhet akár egy szobor hatásából is, arra a közismert Rilkei példa utal. Egy Apollón-torzó leírásából jön a felszólítás: "Változtasd meg életedet!" Ez persze a katartikus hatás közvetlenségét fogalmazza meg, amely azonban nem nyilvánul meg minden esetben ilyen egyértelműen. Mondjuk egy Beethoven-vonósnégyes meghallgatása vagy egy Cézanne-csendélet megtekintése csak többszöri áttételeken keresztül válthat ki az előbb említetthez hasonló intenzitású állásfoglalást.

Ha már a művészi hatás etikai jellegénél tartunk, még egy aspektust nem hagyhatunk figyelmen kívül. A katartikus hatás a mű tartalmától vagy a szerző szándékától függetlenül lehet negatív irányú is. Platón ideális Államából éppen ezért "tiltja ki" a nem nevelő hatású műfajokat (például a tragédiát vagy a homéroszi műveket), mert szerinte ezek káros hatással lennének az állampolgárok erkölcsére. Ez ugyan szélsőségesen egyoldalú álláspont (a platóni államkonstrukciónak persze pontosan megfelelő), de híven jelzi, hogy a kérdés problematikussága kezdettől fogva világos volt a gondolkodók számára. Goethe Wertherének hatása pedig egyenesen "klasszikus" esetnek tekinthető. Nőtt az öngyilkosságok száma, mivel feltehetően sokan közvetlen "cselekvési programként" értelmezték a főhős sorsát.

A katartikus hatásra törekvés persze nem jellemző minden korszakra

egyformán. Ha a katarzis "közvetítő tag" a pusztán partikuláris ember és a "nembeli-ember" között, akkor érthetően ritkábban, nehezebben nyilvánulhat meg azokban a korokban, ahol az említett viszony eltorzul, a két pólus közötti feszültség elmosódik. Az Ontológia egyik utalása világosan ragadja meg ezt a problémát: "Az értelmiség úgynevezett vezető köreiben végső soron azért uralkodik ma ellenszenv a tizenkilencedik századdal szemben, mivel az ilyen konfliktusok nyíltan katarziszra irányuló, többé-kevésbé következetes ideológiai végigharcolása zavarja azokat a köröket, amelyek nyíltan, rejtetten vagy elfojtotton alkalmazkodnak az uralkodó manipulációhoz (nonkonformista konformizmus)."²² Egy másik helyen még szellemesen illusztrálja is ezt a megállapítást. Dürrenmatt-ra hivatkozik, aki szerint Scott kapitányról, az északi sarkvidék tragikus sorsú kutatójáról a költőnek azt is joga van elképzelni, hogy véletlenül bezárták egy nagy hűtőszekrénybe, s így pusztult el. Lukács azonban ezt manipulatív relativizálásnak tartja, hiszen így "hallgatólagosan eltávolítjuk Scott esetéből mindazt, ami emberileg lényeges".²³

A katarzis problémája egyértelműen elvezet az esztétikai élmény Után-jának vizsgálatához. Kiindulópontunk az lehet, hogy az esztétikai visszatükröződés nem válhat a társadalmi tevékenység közvetlen alapjává, de "rejtett" vagy "látható" csatornákon a műalkotás mégis "visszaáramlik" az életbe. Bizonyosfajta társadalmi hatékonyságát tehát nem lehet megkérdőjelezni.

A befogadói élmény mindenesetre rendkívül összetett folyamat. Először is a mindennapok konkrét tevékenységformáinak ideiglenes felfüggesztését vonja maga után. Továbbá a következő kérdéssel találjuk magunkat szembe: a művészi élmény közvetlen befejeződése után vajon "változatlanul tér-e vissza" az ember a hétköznapi életbe. A metafizikus, végletekben gondolkodás itt is tévútra vihet. A befogadó érzéketlenségét jelzi, ha az esztétikai élmény semmilyen belső rezonanciákat nem indít el, ha az Utánra nem terjed ki a hatás. Másrészt a nyárspolgári életfelfogás egyik jele, ha valaki közvetlenül az életre akarja alkalmazni a műalkotásokból merített tapasztalatait. A vélhetően helyes választ emellett nem várhatjuk egyetlen deklaratív kijelentéstől. Az Esztétika bevezetésében említett "odalopódzás" módszere lehet itt is célravezető.

A műalkotás oldaláról közelítve a problémához, azt állapíthatjuk meg, hogy minél mélyebben ragadja meg egy adott történelmi pillanat sokrétű viszonyrendszerét, annál inkább képes korokon is átívelő Utánt kibontakoztatni. Az időbeli távlat ezekben az esetekben (l. Homérosz!) nem csökkenti a hatást: "az emberi mag annyiban még tisztábban nyilvánul meg, amennyiben a közbeeső történelmi fejlődés szükségszerűen elhalványította a konkrét társadalmi meghatározásokat, és ezért sokat kellett veszteniük közvetlen konkrétságukból, amellyel kortársaikra hatottak".²⁴

Azt is figyelembe kell venni, hogy a közvetlen hatás és az Után viszonya az egyes művészeti ágakban nem azonos jellegű. Lukács a zenével kapcsolatban hoz erre példát: "az egész embernek az ember egészévé történő átváltoztatása a zenében hevesebben megy végbe, mint a többi művészetben; a valódi életből származó Előtt itt többnyire kevésbé gátolhatja ezeket az átváltozásokat. Másrészt viszont a tartalom kevésbé határozza meg a hatás Utánját, s ez kevésbé irányul meghatározott tartalmakra. Így a zene egyszerre van közelebb az élethez és távolabb tőle, mint a többi művészetek; közvetlenebbül tartalmazza az etikai döntések kategóriáit, de egyúttal a hatás Utánját tekintve sokkal kevesebb kötelezettséget von maga után."²⁵ Számomra ez a gondolatmenet részben magyarázatul szolgál a sokszor és elborzadva emlegetett képhez: a náci koncentrációs táborban átszellemülten zenét hallgató SS-tiszt jelenségéhez. Itt is éppen arról van szó, hogy a zene közvetlen katartikus hatása még nem szükségszerűen vezet el egy etikai szempontból is értékes, gazdag egyéniség létrejöttéhez. Egyébként a zenével foglalkozó gondolkodók a romantikától kezdve felismerték a zenei katarzisnak ezt a problémáját (pl. Kierkegaard vagy Nietzsche). Nem véletlen, hogy Thomas Mann Doktor Faustusában is a zene válik a kor szellemi meghasonlottságának képviselőjévé. Vagy említhetném az egyik legújabb példát: a Vezeklés c. Abuladze-filmből a polgármester-diktátor Varlamot, aki "átszellemülten" énekli a festőművész lakásán a Verdi-áriát.

Lukács, bár a művészet társadalmi szerepét többször is hangsúlyozza, fellép az itt jelentkező leegyszerűsítésekkel szemben. Részletesen és árnyaltan bírálja például Sztálinnak azt a kijelentését, hogy az írók a "lélek mérnökei" legyenek.²⁶ Ez a meghatározás ugyanis azt sugallja, hogy a művészetnek az élet egy konkrét, időszerű feladatát kell szolgálni.

nia. A műalkotásoknak az emberek lelkét a kívánt irányba kell "átszerelnie". De ezzel a felfogással az esztétikai visszatükröződés sajátosságát tüntetnénk el, vagy legalábbis egyszerűsíténénk le. A művészetet értelmetlen dolog a társadalmi tartalom "előírásával" megkötni, hiszen az igazi műalkotás magáértvalóságában szervesen jut el addig.²⁷ Egyébként a sztálini meghatározásnál jóval árnyaltabb és kifejezőbb a nevezetes József Attila-i, amelyben a költő "az adott világ varázsainak (kiemelés tőlem - L. J.) mérnöke".

Az esztétikai élmény Utánját összegezve a következőkben lehet megragadni. A műalkotás egynemű közege az egész ember élményeire hat, annak eredményeként így az a befogadás aktusában az ember egészévé válik, mivel a mű világának "bűvkörében" él. Az Után mármost abban rejlik, ahogyan az egész ember, a szuggesztíótól megszabadulva, az így szerzettet feldolgozza.²⁸ Így az az élmény mint közvetlenül tartalom vagy beépül a befogadó világképébe, vagy pedig annak megváltozásához járul hozzá. Természetesen az esztétikai élmény újdonsága formailag is hat, ami elősegíti, hogy a mindennapok egész embere az új tartalamakkal analóg jelenségeket az életben is felismerje, elsajátítsa. Ez a hatás azután az egyes művészeti ágakban, alkotásokban igen különbözően nyilvánulhat meg. Ritkábban fordul elő, hogy egyetlen mű megrázó hatása hoz fordulatot egy ember életében. Többnyire arról van szó, hogy hasonló esztétikai élmények sorozata idéz elő szemléletbeli, magatartásbeli változást.

Ezt az egész kérdéskört jól kitapinthatóan mélyítik el az Ontológia idevágó fejtegetései. Az egyik ilyen szinte közvetlenül reflektál arra, amit az irodalmi hősök utóéletének nevezhetünk. Jó néhány olyan példát (Pató Pál, Hamlet, Tartuffe stb.) lehetne felsorakoztatni annak alátámasztására, hogy egyes irodalmi figurák egy adott kultúrkörben szinte valószínűségeként léteztek tovább. A társadalmi emlékezet megőrzi őket a számunkra. Felbukkannak példabeszédekben, sőt azoknak is "útbaigazítást" adhatnak, akik nem olvasták a művet, amelyben szerepelnek. Végző soron részévé válnak a társadalmi tudatnak. Sajátos létformájukat a társadalmi lét és társadalmi tudat összefonódottsága magyarázza. Mutatis mutandis -- ha az említett példákat a szokásokhoz hasonló "összegződéseknek" fogjuk fel -- a problémánkra alkalmazható a következő gondolat: "Mármost ezekben az összegződésekben és szintézisekben fejeződik ki pregnánsan a társadal-

miság kontinuitása. A társadalom valamiféle emlékezetét testesíti meg, amely megőrzi a múlt és a jelen vívmányait, és a jövőbe való továbbfejlődés mozgatóerőivé, feltételeivé, támpontjaivá változtatja őket. Világos, hogy ilyen folyamatos mozgásnak a közege csak az emberek tudata lehet, de éppilyen világos, hogy ezt a tudatot a társadalmi lét tényleges alkotóelemének kell tekinteni."²⁹

Az irodalmi hősök ilyen létszerű működéséhez hasonló jelenséggel a művészet formaelemeinek világában is találkozhatunk. Egyrészt arra gondolok, hogy bizonyos mértékben még a tematika is hordoz a művész tudatától objektíve független mozzanatot. A valóság mintegy "előír" adott korszakokban kitüntetett témákat: például a 19. század derekának Oroszországában nem lehetett nem írni az úgynevezett "fölsőleges ember" típusáról.

Már behatóbb vizsgálatot igényelne az egyes műfajok, sőt egyes művészettörténeti korszakok objektív ábrázolási "törvényeinek" árnyalt elemzése, az itt megfigyelhető részben ontológiai mozzanatok feltárása. Egy adalék ehhez: az újkori polgári regény létrejötte, megizmosodása után már nem lehetett adekvát módon ábrázolni a társadalmi valóságot az eposz műfajában.

Egy másik gyakran emlegetett jelenség szintén a forma "objektivitásával" függ össze. A művek meséi és alakjai ugyan az író fejében születtek meg, de sajátos mozgás jellemző rájuk, szinte "önálló" életet élnek. Gondoljunk csak Balzac alakjainak öntörvényű fejlődésére, amely a művészt egészen más következtetésekhez vitte el, mint amelyek szubjektíve vallott világnézetének alapjául szolgáltak.

Az itt jelzett problémák tágasabb összefüggésrendszerbe állításához néhány, a művészetről szóló lukácsi alapvetés mindenestre sokat segíthet. Először is sajátos megközelítés, hogy a művészetet a filozófiával együtt "tiszta ideológiaként" értelmezi. Mint ahogy a többi ideológiai forma, a művészet is részt vállal az emberek, társadalmi csoportok konfliktusainak tudatosításában és végigharcolásában. Emellett a nembeliségre irányultság "tisztábban" fejeződik ki az esztétikai szférában. A "tisztá ideológiákban" tehát nem a konkrét időszzerű döntések előkészítése dominál, hanem ezek is az emberiség egészére vonatkoztatva nyerik el értelmüket. A filozófiával szemben azonban a művészetre valami más is jellemző: "A nagy művészet is a nembeliségre irányuló intenció hasonló (már-

mint a filozófiához -- megj. tölem -- L. J.) szintjén veti fel kérdéseit, csak hogy itt konkretizálón kiegészítő ellentétülként az ember individualizálódásának azok a típusai kerülnek előtérbe, amelyeknek érzülete és cselekvései az időszerű válság idején világtörténelmi értelemben felszabadíthatják a nembeliségre törekvő intenciót."³⁰

A kulcsfontosságú mozzanat tehát a nembeliségre irányultság. Ez persze így még túl általános megközelítés, hiszen az emberek egyébként is "csak olyan aktusokban tudják kifejezni egyéniségüket, amelyekben egyúttal -- akár tudatosan, akár öntudatlanul -- részt vesznek saját nembeliségük kialakításában is."³¹ Egy lépéssel azért még közelebb kell jutnunk a művészet sajátosságához. Az esztétikai visszatükröződés tendenciáját tekintve "azt tűzi ki célul, hogy a társadalmi létet és benne az ember létét, magáértvaló létére törekedve, tehát defetiszizáló módon, az elidegenedéseket legalábbis gondolatilag felbomlasztva, dolgozza fel".³² Lukács például a tragédia műfaját is abból az aspektusból közelíti meg, hogy az "a valódi, többé nem elidegenedett nembeliség időszerű gyakorlati szempontból megvalósíthatatlan voltát gyakorlatilag nem-megvalósíthatónak, de egyúttal a helyes emberi életvitel magasabbrendű, megvalósítandó feladatának is ábrázolja".³³

A művészet előbb említett tendenciájából következik, hogy a nembeliség csupán "bornírt" megvalósulásának talaján is létrejöhet esztétikai értékét tekintve magasrendű művészi objektiváció (például az antik tragédia), amely azután "elraktározódik" a társadalmi tudatban. A jelentős alkotások, nevezetesen irodalmi figurák már említett hosszantartó hatásának történetéből Lukács szerint ráadásul ki lehet fejteni az emberek "személyiséggé-válásának" adott szintjét, vagyis a nembeliség továbbfejlődésének "tisztázódási folyamatát".

A befogadói élmény Utánjának tehát éppen az a jelentősége, hogy a művészet termékeit "visszaáramoltatja" a társadalmi létfolyamatba.

Befejezésül ezzel összefüggésben álljon itt minden kommentár nélkül Lukácsnak az a gondolatmenete, amely talán a legkifejezőbben állítja elének a művészetnek ezt az ontológiai lényegét: "Hosszú és rejtett út vezet tehát az alkotó művészetelőtti tapasztalataiból, ahonnan az élet maga kérdéseit és következményeit szembeszegezi a művészetrel, a befogadásnak addig az Utánjáig, ahol mindaz, amit a valóság esztétikai visszatükrözé-

se, a művészi megformálás elért, visszaáramlik az emberek életébe. A tudományos visszatükrözéssel ellentétben, amelyben a magánvaló lehető leg-szorosabb megközelítése a kép helyes vagy hamis voltának egyedüli kritériuma, az esztétikumban figyelembe kell venni ezt az élettől életig tartó körforgást (kiemelés tőlem -- L. J.)."³⁴

J e g y z e t e k

1. Lukács György: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika -
A regény elmélete. Bp. 1975. 15.
2. Lukács György: Az esztétikum sajátossága. Bp. 1978. (A továbbiakban
Esztétika.) I. 16.
3. A lukácsi esztétikának e fontos aspektusára Almási Miklós elemző
tanulmányai világítottak rá:
Mit üzen az Ontológia az Esztétikának?
Kritika 1975/4.
Lukács: Az ontológiai művészetelmélet. In: Almási: Kényszer-
pályán. Bp. 1977. 198--229.
Az ontológiai gondolat születése. In: Az élő Lukács. Bp.
1986. 105--115.
4. Lukács György: A társadalmi lét ontológiájáról
Magvető 1976. (A továbbiakban Ontológia) II. 37.
5. I. m. 465.
6. I. m. 80.
7. Lásd i. m. 277.Vö.: "Az öt érzék kiképződése az egész eddigi világ-
történelemnek munkája." - Marx, K.: Gazdasági-filozófiai kéziratok
1844-ből. MEM. 42. 111.
8. Ontológia. II. 805.
9. I. m. 422.
10. I. m. I. 814.
11. Lukács György: A különösség mint esztétikai kategória. Bp. 1985. 295
12. Arany János válogatott művei. Bp. 1975. I. 437 (Juliska emlékezete)
13. Esztétika. II. 371.

14. I. m. I. 705.
15. Ontológia. II. 532.
16. Esztétika. I. 822.
17. Messzire vezetne a hermeneutikai felfogással összevetni a lukácsi esztétikát, de a műalkotások befogadásának értelmezésében kétségtelesen kínálkozik a hasonlóság. Bonyhai Gábor: Régi és új hermeneutika c. áttekintésében (lásd Helikon, 1981. 2-3. 126--134.) például arra hívja fel a figyelmet, hogy a zárt, kerek mű és a sokféle (de nem teljesen önkényes) befogadás sajátos viszonya a fiatal Lukácsnál és az Esztétikában egyaránt fellelhető. A cikk szerzője adalékként említi azt is, hogy Gadamer reagált annak idején Lukácsnak egy 1917/18-ban a Logosban megjelent tanulmányára.
18. I. m. 829.
19. I. m. 830. Vö.: Ontológia. II. 94.: "Vagy gondoljunk Don Quijote alakjára, akiben koncentráltan jelenik meg ez a feszültség egyrészt a szenvedélyesen elutasított objektíve haladó társadalmi fejlődés szükségszerűsége, másrészt az emberi nem erkölcsi integritásának éppily szenvedélyes vállalása között, még ha ez a vállalás véglegesen letűnt formák közt zajlik is le oly módon, hogy a groteszk hóbortosság és a fennkölt lelki tisztaság egy személyben egyesül."
20. Esztétika. I. 834.
21. I. m. 832.
22. Ontológia. II. 533.
23. Ontológia. II. 790.
24. Esztétika. I. 854.
25. I. m. II. 387.
26. Lásd i. m. I. 856--859. Tanulságos dolog, hogy egy 1934-ben született tanulmányában még minden kritika nélkül idézi Sztálin megállapítását. Lásd A művészet és az objektív igazság. In: Művészet és társadalom. Bp. 1969. 157.
27. Lényegében ez a felfogás fogalmazódik meg Lukácsnak az 1945-ben tartott Pártköltészet című előadásában is, amelyben a pártköltőt a sor-katonával szemben a partizánhoz hasonlítja. Ez utóbbi elfogadja a párt stratégiai útvonalát, ezen belül azonban egyéni eszközeivel nyi-

- latkozik meg. In: Irodalom és demokrácia. Bp. 1948. 111--134.
28. I. m. I. 860.
29. Ontológia. II. 188 - A tudatalakzatok létszerű működéséről már a fiatal Marx is lényeges megállapításra jut: "Nem uralkodott-e az öreg Moloch? Nem volt-e delphoiabeli Apollón valóságos hatalom a görögök életében?" Lásd Marx, K.: A démokritoszi és epikuroszii természetfilozófia különbsége. Bp. 1969. 90--91.
30. I. m. 542.
31. I. m. 521.
32. I. m. 525.
33. I. m. III. 240.
34. Esztétika. I. 865.

RÉSUMÉ: (The recipient experience in the aesthetics of György Lukács) In my paper examine one of the important aspects of Lukács's artistic theory, the evaluation of the reception of artistic works. I take as my starting point the fact that György Lukács goes beyond a mere epistemological approach, with the works he wrote in his old age being of an ontological character. For this reason it is important to clarify the relation between object and subject in the arts. My analysis deals in detail with the dual objectivity of the arts, along with such Lukácsian categories as the human existence as seed and husk, and the after-effect of aesthetic experience. Lukács examines these -- putting special emphasis on his interpretation of catharsis -- in relation to the fundamental processes of society.